

---

## Jak brzmi upływ czasu? Reymontowska koncepcja związku czasu z dźwiękiem\*

---

How Does Passing Time Sound? Reymont's Concept  
of a Relationship Between Time and Sound

MAGDALENA KRZYŻANOWSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3801-5940>

e-mail: [magdalena.krzyzanowska@uw.edu.pl](mailto:magdalena.krzyzanowska@uw.edu.pl)

**Abstract.** The article discusses the relationship between the problems of time and sound in the works of Władysław Stanisław Reymont. Adopting the methodological apparatus of sound studies – in particular drawing upon the notion of the “audiosphere” – it examines excerpts from the novels *Chłopi* [*Peasants*], *Wampir* [*Vampire*], *Ziemia obiecana* [*Promised Land*], and several examples from selected short stories. The analysis demonstrates the way Reymont constructs the passage of time through sound phenomena whilst depicting intratextual surroundings, be them natural or rural spaces. In the case of the industrialised areas, the descriptions of silence and monotonous sounds are used to create the impression of “frozen time.”

**Keywords:** audiosphere, silence, civilization, sound, nature, Władysław Reymont, passing time

---

\* Druk tomu sfinansowano ze środków Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Publikacja powstała przy wsparciu finansowym uzyskanym z Programu zintegrowanych działań na rzecz rozwoju Uniwersytetu Warszawskiego (ZIP), współfinansowanego ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego w ramach Programu Operacyjnego Wiedza Edukacja Rozwój 2014–2020, ścieżka 3.5. Dane teled adresowe autora: Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, Polska; tel.: + 48 22 55 21 020.

**Abstrakt.** Artykuł stanowi omówienie zagadnienia związku czasu z dźwiękiem w prozie Władysława Stanisława Reymonta. Przy użyciu narzędzi metodologicznych *sound studies* – przede wszystkim terminu audiosfera – przeprowadzono w nim analizę fragmentów powieści *Chłopi*, *Wampir* i *Ziemia obiecana* oraz przykładów z wybranych nowel. Na tej podstawie wykazano, że podczas prezentowania terenów naturalnych i wiejskich pisarz konstruuje upływ czasu za pomocą opisów zjawisk dźwiękowych. W wypadku terenów przekształconych przez cywilizację Reymont kreuje zaś wrażenie „zastygłego” czasu dzięki opisom ciszy i monotonicznych dźwięków.

**Słowa kluczowe:** audiosfera, cisza, cywilizacja, dźwięk, natura, Władysław Reymont, upływ czasu

Fascynującym tematem prozy Władysława Stanisława Reymonta jest zagadnienie związku czasu z dźwiękiem. Dotychczas nie badano ich w zestawieniu: parokrotnie podejmowano problematykę konstrukcji czasu, głównie w związku z powieścią *Chłopi* (Rzeuska, 1950, s. 25–31; Ziejka, 1991, s. LXXIX–LXXXVI) oraz analizowano sposób prezentowania dźwięku, przede wszystkim w utworze *Wampir* (Wojciechowski, 2004, s. 94–99; Kurkiewicz, 2017). Jak pokażę, pisarz łączy ze sobą wskazane powyżej kwestie, co ma istotne znaczenie zarówno dla kształtu jego twórczości, jak i zawartego w niej światopoglądu. Proponuję zatem, aby sprawdzić, w jaki sposób w tekstach Reymonta dźwięki rozlegające się na danym obszarze zmieniają się wraz z upływem czasu.

Terminem kluczowym dla moich rozważań jest audiosfera<sup>1</sup>, którą zazwyczaj definiowano jako otoczenie dźwiękowe, przestrzeń foniczną lub środowisko akustyczne człowieka (Gołaszewska, 1997, s. 78–81; Losiak, 2007, s. 237; Misiak, 2009, s. 37–39). W badaniach nad tym zjawiskiem skupiano się więc najczęściej na problematyce przestrzennej. Choć zastosowanie takiego podejścia podczas analizy tekstów Reymonta byłoby uzasadnione, jestem przekonana, że w ich wypadku znacznie ważniejsza okazuje się kategoria czasu.

W niniejszym artykule uznaję więc audiosferę za ludzkie środowisko akustyczne tworzone przez dźwięki rozlegające się w określonym czasie w obrębie danej przestrzeni. W tym celu przyjmę jej klasyfikację wynikającą z Reymontowskiego zestawienia natury i cywilizacji opisanego przez Aleksandrę Budrecką (1968). Zgodnie z wnioskami badaczki do terenów naturalnych zaliczam również wieś i jej okolicę „jako form[ę] życia w obrębie natury” (Budrecka, s. 46). Porównuję

---

<sup>1</sup> Jak wskazuje Łukasz Piaskowski, termin „audiosfera” jest stosowany w polskich badaniach, także literaturoznawczych (2020, s. 136). Łączy się on z zaproponowanym przez Raymonda Murrraya Schafera terminem *soundscape*, który oznacza badane zjawisko akustyczne, głównie – wydzieloną część ludzkiego środowiska dźwiękowego (1994, s. 7). Termin *soundscape* też występuje w polskiej refleksji teoretycznej. Tłumaczy się go jako pejzaż (rzadziej – krajobraz) dźwiękowy (Kapelański, 2005; Losiak, 2007, 2017; Bernat, 2009).

z nimi tereny przekształcone przez cywilizację (związane przede wszystkim ze środowiskiem wielkomiejskim), gdzie przyroda zostaje podporządkowana ludzkim wytworom.

Rozważania rozpocznę od zdefiniowania przedstawianej w prozie Reymonta wzajemnej zależności między upływem czasu a dźwiękami rozbrzmiewającymi na terenach naturalnych (w tym wiejskich). Aby to osiągnąć, przeanalizuję wybrane fragmenty powieści *Chłopi*, która w sposób szczególny eksponuje powiązanie czasu i przyrody. Według badaczy jego miarę wyznacza w utworze cykl jej rozwoju, obumierania, wegetacji i odradzania się skorelowany z kalendarzem obrządków religijnych (Rzeuska, 1950, s. 25–31; Ziejka, 1991, s. LXXIX–LXXXVI), rytmem pracy na roli, a nawet – porządkiem ludzkiego życia (Wyka, 1979, s. 180). Podstawowymi jednostkami miary czasu w powieści stają się więc pory roku, dnia oraz nocy.

Sądzę, że z tego względu szczególne znaczenie zyskuje – nadawana przez Reymonta każdej z owych pór – dźwiękowa charakterystyka wiążąca się ze zmianami zachodzącymi w środowisku naturalnym człowieka. Przykłady tej metody twórczej możemy odnaleźć w całej powieści; poniżej przytoczę kilka cytatów z jej pierwszej części – *Jesieni*:

**Cicho**<sup>2</sup> było, ciepło i nieco sennie. [...] był już **koniec września**, [...] [słońce – uzup. M.K.] wisiąło w połowie drogi **między południem a zachodem** [...].

[...] rozlegał się **grochot** zsypywanych do wozów kartofli... [...] krowa gdzieś **zarzyczała**... [...] Wóz **zaturkotał** albo pług **zgrzytnął** o kamienie... to **cisza** znowu obejmowała ziemię na chwilę, że słycać było **głuchy belkot** rzeki i **turkot** młyna, schowanego za wsią [...] to znowu **śpiewka** się zerwała lub **krzyk** [...] tłukł się po brzdach i dołach i tonął **bez echa** w jesiennej szarości [...] (Reymont, 1991a, s. 8–11).

#### **Jesień szła coraz głębsza.**

Błede **dnie** wlekły się przez puste, **ogłuchłe** pola i przymierały w lasach **coraz cichsze** [...].

A **co świtanie** dzień wstawał leniwiej [...] słońce blade i ciężkie wykwiłało z głębin w wieńcach wron i kawek, [...] leciały nisko nad polami i **krakały głucho, długo, żałośnie**... [...]

A **co świtanie**, wsie budziły się później [...], **ciszej skrzypiały** wierzeje i **ciszej brzmiały glosy**, **przysłumione** martwotą i pustką pól, i **ciszej, trwoźniej tętniło życie** samo – [...] niekiedy **głuchy, żaloszny ryk** [bydła – uzup. M.K.] tłukł się po pustych polach.

A **co świtanie** – mroczniej było i zimniej [...] i więcej ptaków zlatywało do wsi [...], **kracząc głucho** – jakoby **pieśń zimy śpiewając żaloszną**.

**Południa** były słoneczne, ale tak martwe i **nieme**, że **poszumy** lasów dochodziły **głuchym szmerem** i **belkot** rzeki rozlegał się **jak łkanie bolesne** [...].

A smętek konania był w tych **południach cichych**, na pustych drogach leżało **milczenie** [...] (Reymont, 1991a, s. 101–102).

<sup>2</sup> Wszystkie wyróżnienia w cytatach zostały wprowadzone przeze mnie.

[...] **noce** zapadały czarne, **gluche**, rozpaczliwe **bezustannym, monotonnym chłupotem**...

**Przerażająca cichość** ogarnęła ziemię.

**Umilkły** pola, **przycichły** wsie, **ogłuchły** bory.

Wsie [...] jakby silniej przywarły [...], do tych sadów nagich, poskręcanych i **jęczących z cicha**.

[...] a smutek [...] przystawał na **gluchych** rozstajach, [...], na pustych drogach, gdzie nagie drzewa trzęsły się z zimna i **lkały** w męce, [...] i płynął światem całym, [...] aż było **ryczało** z trwogi, drzewa się przeginały z **gluchym jękiem**, a ludzie **wzdychali żałośnie** w strasznej tęsknocie [...] (Reymont, 1991a, s. 132–133).

**Nadchodziła zima**...

– jeszcze się barowała z jesienią i **porykując** tłukła po sinych dalach, jako ten zwierz srogi i głodny [...]

– jeszcze przychodziły **dnie** [...] **stęklive**, oropiale i zgoła **lamentem przejęte** [...] – **dnie** trupie, że ptactwo z **krzykiem** uciekało do borów, trwożniej **belkotały** wody [...]

– jeszcze **noce** były jesienne: ośleple, **gluche** [...] – rozgnile **noce dygotliwego milczenia, przenikniętego zduszonym krzykiem trwogi**; pełne **wzdychów bolesnych** [...], nagłych **cichości, wycia psów** [...], **żałosnych głosów** ptactwa [...], strasznych **wołań** pustek i rozstajów [...], **łopotów** jakichś lotów [...], **pelzających hukań**, zjaw przerażających, **nawolywań nierozeznanych, mlaskań okropnych, przesywających jęków** [...] (Reymont, 1991a, s. 287–288).

Utwór rozpoczyna się opisem wrześnieowego popołudnia, którego ciszę przerywają dźwięki życia toczącego się we wsi i jej okolicy (wydawane lub powodowane przez ludzi i zwierzęta). Wraz z upływem czasu pogłębia się jednak panująca wokół cisza: milknie gwar i nikną odgłosy ludzkiej aktywności. W wykreowanej przestrzeni rozbrzmiewają przede wszystkim dźwięki przyrody: wiatru, deszczu, drzew (szmery, szумы, bełkoty), ptactwa (krakanie i hukanie wron, kawek, sów), zwierząt (ryk bydła, wycie psów). Oprócz nich rozlegają się również nieokreślone łopoty, wołania, mlaskania, westchnienia, jęki i echa. Wszystkie te zjawiska współtworzą specyficzną dla danej pory roku audiosferę. Jej podstawowym doznaniem jest zaś doświadczenie ciszy rozumianej jako brak dźwięków stanowiących oznaki życia i działania.

Zasób jesiennych dźwięków jest stały, ale ich występowanie zależy od momentu doby oraz zmienia się wraz z nadciąganiem kolejnej pory roku – zimy. Reymont rozróżnia audiosferę dnia (w tym – poranka) i nocy. Pierwszą z nich charakteryzują cisza i milczenie przerywane przez przytłumione głosy ludzi i zwierząt czy szmer drzew. Drugą – niesamowite dźwięki bądź chłupot deszczu. Warto dodać, że pisarz wyróżnia w utworze jeden z jesiennych dni – Zaduszki – dzięki przypisaniu mu nowego, odmiennego dźwięku. Podczas tego święta, oprócz specyficznych dla danej pory roku dźwięków, Lipce i ich okolicę wypełnia bicie dzwonów.

Przytoczyłam powyżej liczne i obszernie cytaty, aby pokazać, że w powieści środowisko akustyczne terenów naturalnych zależy od danego momentu czasowego i zmienia się wraz z nim. W mojej opinii przedstawianie przez Reymonta dźwięków rozlegających się na takich obszarach jak wieś, pola, drogi, lasy czy sady służy zarówno ich kreacji, jak i prezentowaniu upływu czasu.

Co więcej, pisarz stosuje te metody w całej swojej twórczości. Oznacza to, że również w innych jego tekstach możemy odnaleźć fragmenty przedstawiające audiosferę jesieni. Na przykład:

**Nie śpiewały** ptaki, **nie brzęczały** żuki [...], **nie tętniło życie** młode, wszystko [...] okręcało się w jakąś ciężką zadumę snu i **milczenia**; stada wron przeciągały wysoko, **cicho łopocąc** skrzydłami, albo z **krzykiem ostrym i bolesnym** siadały na nagich drzewach [...] i **krakały smutną pieśń jesieni** [...]; czasami wiatr chłodny [...] **rozszumiał, rozszeleścił, rozgwarzył** las i **milknął** w gąszczach zagajników, [...] a melancholia, [...] pełna **rozdrzgniętych, konających ech, lkań, szmerów i trzasków**, rozlewała się po lesie (Reymont, 1957b, s. 195–196).

Liście spływały **bez szelestu**, jak martwe motyle. [...]

**Jesienny**, żałosny smutek powiewał nad światem, **żałośnie krakały** wrony i żalością biło od ziemi odartej stratowanej, i pół **oniemiałych** (Reymont, 1952, s. 213).

**Tkała jesień zimę, tkala**. [...] Pustka, otamowana ogromną **cichością przestrzeni**, zdawała się **dyszeć** z rozłogów, [...] i rozwłóczyć po całym świecie nudę i smutek.

Nie było barw na świecie, [...] nie było woni, **nie było dźwięków innych, nad ciężki pomruk** lasów i przelatujących **wron krakanie**: była tylko szara, przejmująca posepnnością **jesień**, pełna spokoju śmierci i rozkładu [...] (Reymont, 1950b, s. 7).

Reymont w ten sam sposób kreuje audiosferę pozostałych pór roku: nadejście zimowych dni i nocy powoduje zmiany w dźwiękowej charakterystyce terenów naturalnych:

Jakoś wnet **po św. Barbarze** [...] spadły pierwsze krótkie, **trzepotliwe** wiatry, obleciały ziemię **ze skowytami** [...], **warczały** w krzaczach, [...] potarnosiły sady [...] i **milczkiem** urwały [...] co starszych strzech i ogrodzeń i jęły się związać a **ze skomleniem** uciekać na bory – a po nich [...] zaczęły się wysuwać z mroków długie, **świszczące** i jakoby kolczaste jęzory wichrów.

Wiały **noc** całą, a tak zasię **skowyczały** w polach, kiej to stado zgłodniałych wilków; [...], mróz zaś wżerał się ostrymi kłami w ziemię, że **dzwoniła** jak żelazo – ale skoro **dzień** nastał, uciekły, **poszczekując**, pokryły się w lasach [...].

A niebo poczęło się zaciągać coraz mroczniejszemu; chmury [...] parły się naprzód [...] z **głuchym poszumem** [...].

Świat z nagłą poczerniał, **cisza** się uczyniła **głucha** [...], lute przerażenie **załopotalo** nad wszelkim stworzeniem – [...] wrony z **krzykiem przejmującym** wpadały do stodoł [...], psy **wyły** po przyzbach jak oszalałe [...], a nad stawem biegała ślepa kobyła [...] i z dzikim **kwikiem** szukała stajni.

[...] naraz [...] **świst** ostry przeszył ciemności [...], a z pękniętej czeluści lunął pierwszy wichur, a za nim już leciał drugi, dziesiąty, setny!

**Wyły** już stadami [...] i **rozkowyczoną**, wściekłą zgrają były w chmury [...].

**Wrzask** poszedł po świecie, **zamęt**, **szumy**, **świsty**, kurzawa. [...]

**Dnie**, to tam jeszcze jako tako człowiek strzywać wstrzymał [...], ale **noce** były nie do wytrzymania [...], kiej szły takie **ryki**, **trzaski**, **lomoty i hurkotania** [...], a te **tętenty**, od których ziemia drżała, a te **hukania** Bóg wie czyje, te **wrzaski**, te **wycia!**

Chałupy **trzeszczały**, bo raz wraz wichura parła barami ściany, **tłukła się** o węgły, [...] w drzewa **tłukła** jakby łbem [...], darła się do wnętrza z **kwikiem**, kiej ta świnia uprzykrzona [...]!

W te wiejne i **wrzaskliwe dnie** Lipce były jakby wymarłe [...] (Reymont, 1991a, s. 288–292).

Początek zimy zostaje ogłoszony przez wiatr, który wypełnia całą okolicę (wieś, sady, pola, lasy) skowytami, świstem, wrzaskami, rykiem, hukiem, trzaskami, warkotem i szumem<sup>3</sup>. Także w tym wypadku dzień i noc różnią się, przede wszystkim pod względem siły wiatru, a w konsekwencji – głośności dźwięku.

Wymienione zjawiska akustyczne stanowią zatem oznakę początku zimy; w późniejszym czasie jej audiosfera może jednak ulec zmianie – stać się cicha lub wypełniona łagodnymi dźwiękami wiejskiego życia. Taką sytuację pisarz ukazuje między innymi w utworze *Szczęśliwi*: „**Cisza**... [...] czasem żuraw **zaskrzypi** przy studni, **zachrupocze** śnieg pod nogami, albo gont lub płot **trzaśnie** na mrozie, i znowu **cisza**, rozlewająca w sercach spokój słodki” (Reymont, 1950c, s. 152). Owa zmiana wynika najprawdopodobniej z potrzeby wyróżnienia szczególnego – ponieważ świątecznego – czasu: wigilijnej nocy. Lesław Tatarowski zwraca uwagę, że w *Chłopach* podczas Bożego Narodzenia poprawia się pogoda i panuje uroczysty nastrój (2002, s. 115). Ma to według mnie przełożenie na sposób prezentowania w powieści zimowej audiosfery, która najpierw staje się cicha, a następnie wypełnia ją radosny gwar.

W prozie Reymonta dźwiękowe oblicze kolejnej pory roku – wiosny – również zyskuje różnorodną i uzależnioną od upływu czasu charakterystykę. Kluczową rolę odgrywa w tym wypadku proces rozwoju przyrody, co widać chociażby w opisie dźwięków pochodzącym z pierwszej sceny trzeciej części powieści *Chłopi*:

**Czas był wiosenny o świtanu.** [...]

Ale **cichość** była jeszcze całkiem drętwa, tyle jeno, co rosy **kapaly** rżęsiście z drzew [...].

<sup>3</sup> Przytoczona scena przedstawia typowe dla zimy zjawisko – zamieć. Reymont często odwołuje się do niej w swoich tekstach – jeden z nich poświęca jej zaś w całości. Tytułowa zawierucha zostaje w nim wykreowana za pomocą opisu dźwięków: „**krótkie, przeciągłe syki** przecinały powietrze, **turkoty o brzmiach piorunów** przebiegały z krańca w kraniec. Zawierucha łączyła niebo z ziemią i jak stado wilków **wyla tysiącnymi głosami, skomlała** [...], to **pogwizdywała** przeciągłe [...] i biła z **szumem** rozhukanego morza w ziemię [...]” (Reymont, 1957b, s. 268).

Niebo [...] przecierało się już ździebko nad ziemią czarną, **głuchą** i zgoła w mrokach zagubioną. [...]

Aż z tej omdlałej szarości **świtów**, z tych sennych jeszcze, omroczałych pól [...] – wystrzelił z nagłą **głos skowronkowy**...

Wyrwał się gdzieś z roli, zatrzepotał skrzydłami i jął **świergotać**, jako ta z czystego srebra sygnaturka. [...] **głośniał, iż w onej świętej cichości wschodów rozdzwaniał się** na świat cały.

Wraz i drugie jęły się zrywać, skrzydełkami bić, w niebo się **drzeć i śpiewać** zawzięcie, a **poranek głościć** wszemu stworzeniu czującym.

A po nich wnet i czajki **zakwiliły jękliwie** na moczarach.

Boćki też wzięły **klekotać rozgłośnie** gdzieś po wsiach [...].

Słońce zaś było już ino, ino...

Aż i ono pokazało się zza lasów dalekich [...].

I oto **dzień** się stał [...] (Reymont, 1991b, s. 5–7).

W przedstawionej powyżej sytuacji czas zyskuje szczególne znaczenie: wiosna (pora odrodzenia) zostaje powiązana ze świtem (momentem przemiany nocy w dzień). Zachodzące w otoczeniu przeobrażenia są sygnalizowane przez odwołania do dźwięków wydawanych przez ptaki (przede wszystkim skowronki). Dzięki temu pisarz utożsamia proces budzenia się do życia przez naturę z jej przejściem od stanu wyciszenia do rozbrzmiewania. W dalszej części tekstu pisze on wprost: „Ziemia się **rozdzwaniała życiem**” (Reymont, 1991b, s. 9).

Jeden z najbardziej charakterystycznych Reymontowskich opisów wiosennej audiosfery pochodzi z utworu zatytułowanego *Dwie wiosny*, w którym główny bohater opuszcza Włochy<sup>4</sup>, aby doświadczyć prawdziwego – polskiego – oblicza tej pory roku:

Poszedłem w ten **przedświtowy** mrok, w pola, na przełaj.

[...] bałem się mącić tej **świętej ciszy** zórz pierwszych, nie śmiałem budzić majestatu snu wiosennego...

Ogromny las stał za mną w niezgłębionej **ciszy**, słychać było **tylko monotonne kapanie** rosy i **coś, jak oddech** tych pni olbrzymich [...].

Budziła się ziemia.

Las drgnął, **zaszemrał** [...]; zboża **zachrzęciły** źdźbłami [...]. Strumienie **zabulgotały** [...].

Nad mokradłami czajki już [...] **kwiliły**, bocian **zaklekotał** nad stodołą [...], jaskółki **świegotały** pod strzechami, dzikie kaczki **krzyczały** na oparzeliskach, a od wsi [...] płynęło po rosach **rżenie** koni.

Słońce szło w górę [...], drżał w powietrzu ich [skowronków – uzup. M.K.] **hymn** porankowy, a potem **głos** sygnaturki leciał po rosach, **dzwonił**, budził, radował. [...]

<sup>4</sup> W obcym kraju bohater nie jest w stanie odnaleźć oznak wyczekiwanej pory roku: „Była wążta zieleń, kwiaty bez zapachu, przestrzenie **bez głosów**, odradzanie się przyrody bez radości – a **nigdzie krzyku triumfującego wiosny, nigdzie zgiełku potężniejszego życia**, prężenia soków, pożądania się, nienawiści, miłości, zmartwychwstania i tych nieprzeliczonych **głosów naszej wiosny – naszej ziemi**” (Reymont, 1957b, s. 250).



**I rozdzwonil i rozspiewal się** naraz świat barwami, życiem, radością, uniesieniem.

**Wiosna śpiewała swój hymn tryumfu milionami głosów** i szła przez ziemię [...] święta (Reymont, 1957a, s. 251–253).

Powyższy cytat łączy wszystkie stosowane przez pisarza konwencje opisu wiosny: porównanie jej nadejścia do świtu, przebudzenia oraz chwili przełamania ciszy, utożsamienie życia z dźwiękiem, nazwanie dźwięków natury śpiewem, dzwonieniem, głosem. Ponadto Reymont sakralizuje proces odradzania się przyrody (a także sugeruje, że jest on możliwy wyłącznie na polskiej ziemi). Takie ujęcie wiosny prowadzi do uznania jej za najważniejszy czas w roku, porę zmartwychwstania, co ma też związek z odbywającym się wtedy najistotniejszym świętem chrześcijańskim – Wielkanocą<sup>5</sup>.

Reymont równie konsekwentnie kreuje audiosferę lata, której podstawowym elementem jest cisza. Tym razem nie reprezentuje ona jednak obumierania, a spokój, powolne dojrzewanie owoców i zbóż, upalną pogodę. W *Chłopach* czytamy: „**wieczór** czynił się [...] prawdziwie **latowy**. Przepiórki **wolały** ze zbóż, od łąk dalekich leciały grubaskie **pohukiwania** bąków, zaś nad polami wisiała [...] rozpachniona **cichość**” (Reymont, 1991b, s. 497). Tak jak w pozostałych wypadkach, cisza nie oznacza pustki akustycznej – jest wypełniona dźwiękami zwierząt i owadów; na polu nie rozlega się jedynie ludzki gwar. W podobny sposób został przedstawiony las w powieści *Fermenty*. Przebywająca w nim bohaterka rozgląda się:

po polankach zielonych i **cichych**, po bagniskach zarośniętych, pełnych **wrzawy** ptasiej, **pisku**, **chlupotu**, **brzęku** [...]. Las stał **cichy**, rozprażony lipcowym upałem [...]. Ptaki z rzadka i sennymi **głosami** odzywały się w gąszczach, tylko sroki gdzieniegdzie klóciły się na drzewach albo żoła przelatywała cicho pod gałęziami [...], albo drzewa **zaszumiały** na chwilę i znowu robiła się **cisza głęboka i usypiająca** (Reymont, 1957b, s. 385).

Tego typu środowisko akustyczne charakteryzuje głównie okolice wsi, która sama jest o tej porze roku miejscem gwarnym i ożywionym. Wypełniają ją dźwięki interakcji międzyludzkich i codziennych zajęć:

stał [...], ciesząc oczy tym dniem jasnym i **życiem**, **jakie wrzało dokola**. [...]

Słońce nie przestało świecić, **szumiały** zboża [...], w kuźni **biły** młoty, jaże rozlegało się na całą wieś, ktoś wóz rychtował, ktoś kosę **nakuwał**, sposobiąc się do zniw [...], **rajcowały kobiety** [...], gmerał się rój ludzki wśród trosk i zabiegów [...] (Reymont, 1991b, s. 584–585).

<sup>5</sup> To święto zostało ukazane w powieści *Chłopi*, co szczegółowo omawia Tatarowski (2002, s. 121–127). Do jego wniosków warto dodać, że Wielka Niedziela jest w utworze dniem wypełnionym śpiewem, dźwiękami nabożeństwa i odgłosami przeżywających je ludzi, zaś Poniedziałek Wielkanocny to czas gwarnej zabawy.



Wyróżniłam audiosferę kolejnych pór roku (a także ich dni i nocy), aby zdefiniować zachodzący w prozie Reymonta związek między dźwiękami danej przestrzeni a wpływającym w jej obrębie czasem. Jak sądzę, warunkiem zaistnienia tego powiązania jest zmiana, która wyznacza ludzkie odczucie przemijania. Wraz z cyklem rozwoju i obumierania przyrody przestrzeń związana z naturą ulega przeobrażeniom, czego oznakami stają się rozbrzmiewające tam dźwięki wyznaczające rytm życia danego obszaru.

W tym kontekście warto przywołać omówioną przez Joannę Szadurę teorię Ludwika Bielawskiego. Definiuje on – przy użyciu narzędzi antropologii muzyki – ludzki sposób ujmowania upływu czasu. Według myśliciela ten proces z perspektywy człowieka polega na odczuwaniu, a nie – narzuconym zewnątrz – mechanicznym odmierzeniu. Właśnie dlatego istotne stają się kategorie trwania i interwałów czasowych, kluczową rolę odgrywa zaś doświadczanie zmian: sezonowych (cykl roku czy też wegetacji roślin), własnej biologii (cykl życia) oraz życia wspólnoty (cykl pokoleń). Owe zmiany ujawniają znaczenie związku natury i cielesności, przede wszystkim – percepcji słuchowej, która pozwala postrzegać mijanie czasu w kategoriach rytmu, tempa czy długości dźwięku. W konsekwencji możliwe jest wyodrębnienie wydarzeń dźwiękowych, interwałów, „utworów” oraz sekwencji, które odpowiadają momentom i przedziałom czasowym związanym z cyklem natury oraz życia jednostki i wspólnoty (Szadura, 2017, s. 83–95).

W ten właśnie sposób interpretuję ukazywaną przez Reymonta relację czasu i dźwięku. Ponieważ wynika ona ze związku z naturą, zasadne staje się pytanie: jak pisarz ujmuje to zagadnienie, gdy kreuje tereny przekształcone przez cywilizację?

Przede wszystkim znacznie rzadziej odwołuje się on do problematyki pór roku. Niekiedy przedstawia jesienią, zimą, wiosną lub letnią audiosferę miasta, jej opisy zatracają jednak swoją specyfikę. Tak dzieje się w opowiadaniu *Zabitem!*:

był szary i dziwnie smutny, **listopadowy dzień** [...], ze środka podwórza **trzaskal** kasztan pokręconymi, czarnymi gałęziami, resztki liści trzęsły się rudymi łachmanami, jakieś dzieci goniły się z **wraskiem** po mokrym, zabłoconym bruku; pies **szczekal** w bramie, **turkotały** gdzieś wozy, a niekiedy **bił głuchy**, **belkotliwy szum** ulic niewidzialnych i **nuda niedzielnego dnia** wlokła się po świecie i senną, rozziwaną **cichością** przepelniała poddasze (Reymont, 1950d, s. 136).

Wśród wymienionych w powyższym fragmencie dźwięków niektóre są typowo jesienne (przede wszystkim trzaskanie gałęzi), inne – związane z ludzką i zwierzęcą aktywnością (krzyki dzieci, szczekanie psa, turkot wozów). Opisowaną przestrzeń poddasza wypełnia też dźwięk cechujący obszary miejskie: głuchy i belkotliwy szum ulic. Ponadto prezentowane środowisko akustyczne jest zdominowane przez ciszę. Mimo że jest ona w tekstach Reymonta zjawiskiem charakterystycznym dla późnej jesieni, tym razem przypisuje on jej inne właściwości: łączy ją z nudą.

Tak więc dźwięki poszczególnych pór roku również w wypadku terenów przekształconych przez cywilizację wynikają według pisarza z obecności przyrody: drzew lub – tak jak w opowiadaniu *Lili* – wiatru, który „zrywał się gdzieś z pól i **ze świstem** przewalał się po ulicach miasteczka, kłębił w obłoku białych pyłów, [...] **milknął** nagle i, jakby dławiony przez mróz, **charczał i łomotał się** po dachach blaszanych” (Reymont, 1957c, s. 26). Audiosferę zimy w prowincjonalnym miasteczku współtworzą dźwięki wiatru oraz łomot blaszanego dachu (niespotykanego na wsi).

W podobny sposób Reymont prezentuje wiosnę: ponieważ utożsamia ją z czasem odradzania się i rozkwitu przyrody, aby doświadczyć tej pory roku, bohaterowie jego tekstów muszą opuścić przestrzeń przemysłową – udać się do parku lub na tereny podmiejskie. Taka sytuacja zostaje przedstawiona w *Ziemi obiecanej* czy *Komediantce*, a także w utworze *Cień*:

Niebo, ziemia i ludzie, drzewa i ptaki rozśpiewane w gąszczach – przenikał jakby spazm rozkoszy życia. [...] Czuć było jakieś nabrzmiewanie **tętna życia powszechnego w tej gwałtownej pulsacji przyrody**.

– Wiosna! – szeptał jakiś młody człowiek, przemierzający wzdłuż **park ogromny, co**, niby morze zieloności i powietrza, **wdarł się pomiędzy szare, obrzydliwe siedziby ludzkie** – i panował nad nimi majestatem piękna (Reymont, 1950a, s. 39).

Według pisarza dźwiękowe oblicze miasta nie zmienia się także z nadejściem lata: nadal rozbrzmiewa tam przede wszystkim fabryczny hałas. Cechą wyróżniającą ten czas jest natomiast obezwładniająca wszelkie istoty żywe upała, którego skutki tak zostały opisane w *Ziemi obiecanej*: „Ludzie wlekli się ociężałe troturarami, konie stały z pospuszczanymi łbami, wozy toczyły się wolniej [...], **tylko fabryki huczały** z nieustanną potęgą, **dyszac** setkami kominów” (2014, s. 511).

Założony przez Reymonta związek między naturą a upływem czasu powoduje, że kreuje on miejską audiosferę pór roku znacznie rzadziej niż wiejską. Jak sądzę, owo powiązanie ma jeszcze jedną istotną konsekwencję: zaburzenie mijania czasu w obszarach przekształconych przez cywilizację. Co warto zaznaczyć – również przedstawiane za pomocą opisu zjawisk dźwiękowych, przede wszystkim niezmiennego środowiska akustycznego tych terenów. Współtworzą ją ogłuszający hałas i martwa cisza, które niszczą różnorodność dźwięków danej przestrzeni, czyli niwelują zachodzące tam zmiany.

Najistotniejszym przykładem tego zjawiska jest zaprezentowana w powieści *Wampir* dźwiękowa charakterystyka Londynu. Akcja tego utworu rozpoczyna się w lutym, kiedy nieustannie pada deszcz. Jego szmer – razem z ulicznym zgłębieniem – wypełniają miasto. Choć taka pogoda, a więc także związana z nią audiosfera, jest typowa dla tego miejsca i czasu, konotuje ona też szersze, szczególnie istotne

dla zrozumienia powieści sensy. Zdaniem badaczy przedstawiona sytuacja stanowi diagnozę kryzysu ówczesnego świata: ludzkiej egzystencji oraz zachodniej cywilizacji i kultury (Trześniowski, 2002, s. 113–116; Matuszek-Stec, 2017, s. 225–226, 231–233).

W utworze zostaje zasugerowane, że stan, w którym znajduje się stolica Anglii, nie ulega zmianom. Jak dowiadujemy się z tekstu, w tym samym czasie na odległych obszarach związanych z naturą panuje odmienna sytuacja: na polskiej wsi trwa piękna zima, a na południu Europy, nad morzem – wczesna wiosna. To wartościujące zestawienie – podkreśla ono negatywny stosunek do objętej kryzysem angielskiej metropolii. Przede wszystkim jednak ukazuje, że upływ czasu jest w powieści zaburzony: kiedy we Włoszech już świeci słońce, a w Polsce niedługo przyjdzie wiosna, Londyn trwa „zamrożony” w czasie, niezmienny w swojej potworności.

Moim zdaniem Reymont kreuje tę sytuację dzięki opisom dźwięków tworzących środowisko akustyczne tego miasta. Przywołuje ich stały zestaw, powtarzany w całej powieści: „**Szum głuchy, belkotliwy** [...], **wrzał monotennie** za oknami, deszcz zacinął bezustannie, **brzęczał cicho** i [...] **szemrał sennie, szemrał lękliwie**” (1975, s. 6); „w tej **ciszy** uśpionego miasta, tylko sypki i **boleśnie nużący szmer bezustannego deszczu**” (s. 56); „deszcz **brzęczał** po zapoconych szybach i był jedynym **głosem, szemrzącym nieustannie w zmartwiałej ciszy**” (s. 103); „**wiecznie nieustający krzyk** [...] sączył się wskroś mgieł **głuchym dygotem**” (s. 144); „**belkot** rynien i **szmer** deszczu grały **monotennie**” (s. 176).

W powyższych fragmentach zwracają uwagę zastosowane przez pisarza przymiotniki; opisywane dźwięki są monotonne, nieustanne, bezustanne, nieustające, wieczne. Ich użycie służy podkreśleniu trwałości panującego w Londynie stanu, który Marek Kurkiewicz nazywa „akustyczną monotonią” (2017, s. 571). Audiosfera metropolii składa się z ciągłego szmeru deszczu, szumu ulic i krzyku miasta, które z powodu swojej jednostajności nie zakłócają poczucia przytłaczającej i opresyjnej ciszy. Według Kurkiewicza jej opisy pozwalają Reymontowi konstruować „zastygłą w milczeniu przestrzeń” (s. 584). Sądzę, że wraz z opisami monotonna dźwięków służą one także kreowaniu „zastygłego” czasu.

Pisarz niejednokrotnie daje w powieści do zrozumienia, że stan ciszy przyczynia się do spowolnienia lub nawet zatrzymania upływu czasu, na przykład: „Obtuliła go **cisza mrących z wolna godzin**” (Reymont, 1975, s. 107). Brak dźwięków oznacza pustkę i martwość, czyli nie wnosi nowych jakości do życia bohaterów. W konsekwencji wywołuje wrażenie, jakby czas się zatrzymał:

Godziny płynęły wolno, **cicho**, niepostrzeżenie [...], **stawały się, nie będąc**, przychodziły z nieznanych głębin i **marły niezapamiętane, wydzwaniał je zegar, gdy już ich nie było i jeszcze nie nadchodzily**, stwarzały wszystko same, **nie stając się niczym** [...] (Reymont, 1975, s. 107).

Reymont przedstawia sytuację, w której bohaterowie nie odczuwają, a odmierzają mijanie czasu. Świadczą o tym często powracające w powieści odwołania do bicia zegara – dźwięku równie monotonnego, jak te, które tworzą audiosferę miasta. Tego typu miara jest sztuczna, nie wynika ze zmiany i nie wiąże się z cyklem ludzkiego życia lub natury, jest więc obca i odgórnie narzucona przez ludzkie wytwory.

Z tego względu mechaniczne dźwięki zegara – podobnie jak szmer deszczu czy zgiełk miasta – zamiast niweczyć ciszę, stają się jej częścią. Przyczyniają się zatem do poczucia pustki i martwoty prowadzących do odrętwienia i apatii: „Jak zwykle, **dnie** wlokły się wolno i nudnie; [...] **noce** ciągnęły się bez końca, zasłuchane w **pluski** nieustannych deszczów i w **krzyki** szamocących się drzew, **nieskończony korowód chwil niepamiętanych** [...]” (Reymont, 1975, s. 122). W Londynie kolejne doby nie różnią się od siebie: w nocy rozlega się chłupot deszczu, trzaski drzew lub ewentualnie panuje cisza, rano powoli zaczyna rozbrzmiewać uliczny zgiełk, dzień jest wypełniony hałasem miasta, a wieczorem stopniowo cichnie większość dźwięków. Ta jednakowość powoduje zaś nudę, która jest:

wynikiem powtórzeń i dopada nas wtedy, gdy udziałem naszym staje się stale „to samo”. [...] **Nuda wtrąca nas w poczucie czasu, w którym zdaje się on nie mieć żadnych specyfikacji**: nudząc się, przestajemy rozróżniać przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wszystko staje się dla nas teraźniejszością bez końca [...], która zmienia się w **martwą, pustą wieczność** (Zaleski, 1999, s. 63–64).

Sądzę, że taką właśnie sytuację pokazuje Reymont w *Wampirze*. Z zaproponowanej interpretacji wyłania się zatem obraz miasta odmienny od tego, który znamy z opracowań dotyczących nowoczesnych metropolii. Zdaniem badaczy panują w nich zamęt, pośpiech i zmienność prowadzące do intensywnego pobudzenia zmysłów (Berman, 2002, s. 171–224; Rybicka, 2003, s. 100–227). Z tej perspektywy analizuje powieściowy Londyn Ewa Paczoska, która podkreśla takie jego cechy jak chaotyczność, ruchliwość i różnorodność dostarczanych człowiekowi bodźców (2010, s. 35–37). Nie neguję tych wniosków, sądzę jednak, że równie istotne jest ukazywane w powieści poczucie stagnacji i martwoty reprezentowane przez zjawisko ciszy oraz monotonnych dźwięków.

Warto zaznaczyć, że podobne ujęcie związku między mechaniczną miarą upływu czasu, monotonią dźwięków, ciszą i nudą możemy odnaleźć w *Ziemi obiecanej*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Zagadnienie nudy w *Ziemi obiecanej* szczegółowo analizuje w swoim artykule Łukasz Książek, który argumentuje, że może ona prowokować zmiany – na przykład tę w postawie Borowieckiego (2017, s. 145–150).

Na przykład: „**Cisza**, jaka tutaj [w kantorze fabrycznym – uzup. M.K.] panowała, drażniący skrzyp piór, **monotonne cykanie zegaru**, denerwująco działały na Borowieckiego” (Reymont, 2014, s. 22); „**odgłos bijącego zegaru** doszedł go **jękliwym dźwiękiem** z któregoś z pokojów [...]. **Godziny płynęły tak strasznie wolno**, że wydawały mu się nieskończonością” (s. 357); „**Zegar bił godziny za godzinami, cisza potem rozlewała się tym głuchsza**, w której tylko głos Józia coraz senniejszy rozlegał się słabo” (s. 674). Także w tym wypadku mijanie czasu nie wiąże się z doświadczeniem zmiany, a monotonia dźwięków powoduje odrętwienie i apatię.

Narzuconą zewnętrznie miarę czasu wyznacza w *Ziemi obiecanej* nie tylko bicie zegara, czynią to również dźwięki fabryki. Głos świstawki jest sygnałem wzywającym do pracy, niczym wiejski kogut ogłaszającym początek dnia:

Pierwszy **wrzaskliwy świst fabryczny rozdarł ciszę wczesnego poranku**, a za nim [...] zaczęły się zrywać coraz zgiekliwiej inne i darty się chrapliwymi, niesformnymi głosami, **niby chór potwornych kogutów, piejących metalowymi gardzielami hasło do pracy** (Reymont, 2014, s. 3).

Audiosfera Łodzi – miasta będącego Molochem, labiryntem, maszyną i potworem (Maciejewska, 1984, s. 205–210; Popiel, 2004, s. 56–61) – jest, podobnie jak londyńska, zdominowana przez niemal nieustający hałas: „**monotonny loskot maszyn**, rozlegający się potężnym szumem” (Reymont, 2014, s. 392), „**monotonny, ciągly krzyk** żelaza, zmuszanego do pracy” (s. 394). Huk fabryczny na co dzień towarzyszy robotnikom i wywołuje u nich specyficzne poczucie czasu: niezgodne z naturalnym porządkiem, ponieważ niepowiązane ze zmianą.

Jak wykazałam, w prozie Reymonta istnieje silny związek między czasem i dźwiękiem. Pisarz nie tylko kreuje w swoich tekstach audiosferę przestrzeni, lecz przede wszystkim – audiosferę czasu: pór roku i dni. Tworzące ją dźwięki są skorelowane z cyklem rozwoju, obumierania, wegetacji i odradzania się przyrody, dzięki czemu stają się oznakami życia i jego zmienności. Opisywanie tych dźwięków służy więc Reymontowi do kreowania w swojej twórczości upływu czasu. Według pisarza ten proces jest możliwy wyłącznie w obrębie terenów naturalnych (w tym wiejskich). Choć na obszarach przekształconych przez cywilizację także zachodzi związek czasu i dźwięku, objawia się on inaczej: audiosferą „zastygłego” czasu. Tworzą ją monotonne dźwięki miasta, fabryk i zegarów oraz cisza reprezentująca śmierć. Za pomocą opisów tych zjawisk akustycznych Reymont pokazuje, że zewnętrznie narzucona miara przemijania, niewynikająca z doświadczenia zmiany, prowadzi do poczucia pustki i stagnacji.

## BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Berman, Marshall. (2002). „*Wszystko, co stale, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Kraków: Universitas.
- Bernat, Sebastian. (2009). Perspektywy ekologii dźwiękowej w Polsce. *Problemy Ekologii Krajobrazu*, 25, s. 175–182.
- Budrecka, Aleksandra. (1968). Zagadnienie natury i cywilizacji w twórczości Reymonta. *Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature*, 24, s. 43–61.
- Gołaszewska, Maria. (1997). *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa–Kraków: PWN.
- Kapelański, Maksymilian. (2005). Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod banderą szkoły pejzażu dźwiękowego. *Muzyka*, 50(2), s. 107–119.
- Książyk, Łukasz. (2017). „Ziemia obiecana” jako schopenhauerowska powieść o nudzie. W: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą* (s. 130–150). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kurkiewicz, Marek. (2017). Czy „groza tajemnicy przemawiała [tylko] milczeniem”? Zarys mapy audytywnej „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta. *Ruch Literacki*, 58(6), s. 569–589. DOI: 10.1515/ruch-2017-0062.
- Losiak, Robert. (2007). Miejskie pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym. W: Agnieszka Janiak, Wanda Krzemińska, Anna Wojtasik-Tokarz (red.), *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań* (s. 237–246). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu.
- Losiak, Robert. (2017). Wokół idei ekologii akustycznej. Koncepcje i praktyki. *Studia Etnologiczne i Antropologiczne*, 17, s. 115–126.
- Maciejewska, Irena. (1984). Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu. W: Edmund Jankowski, Janina Kulczycka-Saloni (red.), *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Seria III* (s. 197–222). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Matuszek–Stec, Gabriela. (2017). „Nieczyste sprawy”. O „Wampirze” Reymonta. W: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), „*Wskrzесиć choćby chwilę*”. *Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą* (s. 225–236). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Misiak, Tomasz. (2009). *Estetyczne konteksty audiosfery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe WSNHiD.
- Paczoska, Ewa. (2010). Stolica nowoczesności. Londyn w literaturze angielskiej i polskiej początków XX wieku (z rzutem oka na następne stulecie). W: Adam Tyszka (red.), *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim* (s. 31–42). Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej.
- Piaskowski, Łukasz. (2020). Audiosfera jako kategoria literaturoznawcza. Próba przybliżenia zagadnienia. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 64(4), s. 133–150. DOI: <https://doi.org/10.26485/ZRL/2020/63.4/9>.
- Popiel, Magdalena. (2004). Wstęp. W: Władysław Stanisław Reymont, *Ziemia obiecana* (s. V–CVI). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1950a). Cień. W: Władysław Stanisław Reymont, *Pisma, t. V: Nowele*, t. I, Adam Bar (oprac.). Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1950b). Spotkanie. W: Władysław Stanisław Reymont, *Pisma, t. V: Nowele*. Warszawa: Gebethner i Wolff.



- Reymont, Władysław Stanisław. (1950c). Szczęśliwi. W: Władysław Stanisław Reymont, *Pisma, t. V: Nowele*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1950d). Zabilem!. W: Władysław Stanisław Reymont, *Pisma, t. XIV: Nowele*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Reymont Władysław Stanisław. (1952) Jaśkowe ambicje. W: Władysław Stanisław Reymont, *Pisma, t. XII: Nowele*, t. III, Adam Bar (oprac.). Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1957a). Dwie wiosny. W: Władysław Stanisław Reymont, *Dziela wybrane, t. II: Nowele*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1957b). Fermenty. W: Władysław Stanisław Reymont, *Dziela wybrane, t. V*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1957c). Lili. W: Władysław Stanisław Reymont, *Dziela wybrane, t. II: Nowele*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1975). *Wampir*. W: Władysław Stanisław Reymont, *Pisma, t. VIII*. Warszawa: PIW.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1991a). *Chłopi. Tom I: 1. Jesień, 2. Zima*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Reymont, Władysław Stanisław. (1991b). *Chłopi. Tom II: 3. Wiosna, 4. Lato*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Reymont, Władysław Stanisław. (2014). *Ziemia obiecana*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.
- Rybicka, Ewa. (2003). *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas.
- Rzeuska, Maria. (1950). „Chłopi” Reymonta. Warszawa: TNW.
- Schafer, Raymond Murray. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Szadura, Joanna. (2017). *Czas jako kategoria kulturowa w polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Tatarowski, Lesław. (2002). *Człowiek – kultura – sacrum. O „Chłopach” Reymonta*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Trzeźniowski, Dariusz. (2002). „Wampir” Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy. W: Władysława Książek-Bryłowa (red.), *Inny Reymont* (s. 111–122). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Wojciechowski, Paweł. (2004). Młodopolski jarmark wampiryzmu. W: Maria Olszewska, Grzegorz Bąbiak (red.), *Czytanie modernizmu* (s. 89–106), Warszawa: Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW.
- Wyka, Kazimierz. (1979). *Reymont, czyli ucieczka od życia*. Warszawa: PIW.
- Zaleski, Marek. (1999). Nuda powtórzeń?. W: Przemysław Czaplinski, Piotr Śliwiński (red.), *Nuda w kulturze* (s. 50–66). Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Ziejka, Franciszek. (1991). Wstęp. W: Władysław Stanisław Reymont. *Chłopi. Tom I: 1. Jesień, 2. Zima* (s. V–CXXVIII). Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo.

---

Data zgłoszenia artykułu: 10.05.2022

Data zakwalifikowania do druku: 27.05.2022



